جمالية بناء الصورة وتسخيرها للوصف في الفلم

ربما تكون الصورة هي أبرز عنصر في المنتج السينمائي، فهي المرجع الأبرز لنقد الفلم وتحليله من جانب تقني ومهني للمختصين، وايضاً للاستمتاع به من جانب ترفيهي يخص المشاهدين. كانت مشكلة بناء الصورة هي العقبة الأبرز التي تواجه صناع الأفلام، فالكتابة على الورق تبدو ممكنه، ولكن بعث الروح بهذا المشهد المكتوب وتأصيله صورياً لينطق ويمتلئ بالحياة لا يخلو من الصعوبة التي قد تحيل دون انجاز العمل المرجو والغاء المشروع بالكامل. اذن الصورة هي المرحلة الاهم في مشوار صناعة الفلم وهي المرحلة الحرجة التي يوضع بها الفلم وصناعه تحت المجهر وعلى المحك. تبدأ هذه الصورة من الورق، وفي مرحلة الكتابة. في النص السينمائي تكون الصورة مكتوبة بتفصيل دقيق حيث انه الحاضن الذي يجهز لنشوء وارتقاء الصورة في الفلم. ولكن تكمن مرحلة الحرج عندما يأتي الوقت الذي يُختبر به المخرج وتقاس موهبته في تحويل النص المكتوب الى صورة مرئية مليئة بالحياة.

جنباً الى جنب مع الصورة هناك بالتأكيد عناصر أخرى تساهم في خروج الفلم بشكل متقن سينمائيًّا، تعزز هذه العناصر المعنى من الصورة ولا يمكن فصلهما عن بعض، فالصوت وتعديل الفلم وتلوينه مهمين في المُخرج النهائي لشكل العمل، ولا يمكن أن تظهر الصورة كاملة ومتقنة من لحظة الولادة، فهي تحتاج لتهذيب وقياس وضبط وتعديل وتلوين ثم تتويج بالموسيقى التي تليق بها. نفهم هنا بأن الصورة هي ممهد لباقي التقنيات الاخرى المهمة في الفلم، فبعدما تقوم بتصوير المشهد المثالي يأتي دور باقي التقنيات التي تتم استناداً على هذه المادة التي قمت بتصويرها. عندما يكون النص السينمائي متماسك القوة وشديد الاتقان في الصنع والكتابة فهذا يزيد من تعقيد عملية التصوير، لأن التتويج الحقيقي لهذا النص يكمن في تصويره بشكل يليق به لذلك نجد بأن المخرج يعيد تصوير المشهد الواحد عدة مرات الى ان يتم التقاط تلك اللحظة التي يتقاطع عندها الخيال المكتوب ورقياً بالحقيقة المصورة مرئياً.

الصورة هي الثانية التي يتوقف عندها الزمن، تصبح هذه اللحظة بذاتها منفردة، ومختاره بعناية. يصرف صناع الأفلام الملايين فقط لكي ينشئوا البيئة الحاضنة لهذه الصورة. فمثل باقي الفنون والآداب، الصورة السينمائية تحتاج لبحث ودراسة مفصله وهي بحرٌ من العلم عاتي الامواج ومليء بالتحديات والصعوبات. عندما تسور اغوار هذا البحر لتتوقف امام النقطة المثالية التي تظهر الاشخاص وشخصياتهم في موضع مليء بالمعاني والرموز بدون تشتيت واضعاف للهدف المرجو تصويره وايضاحه. هذا النوع من اخراج الصورة بشكل مثالي يمتاز به المخرج الفرنسي القدير تروفو وتجلى هذا التمكن المبهر من ايقاف الزمن وتطويعه لخدمة الصورة الفنية للفلم في اعمال مثل The 400 Blows و Jules and Jim وغيرهم.



نلاحظ في هذه الصورة من فلم Jules and Jim عدة نقاط في موضع التركيز. ففي الخلفية هناك لوحة فنّية تمثل اقتراب رجل من امرأة بحميمية وود، لا تبدو المرأة في موضع الراحة التام بعكس الرجل الذي تبدو عليه علامات الحب والعشق! هذه اللوحة تمثل انعكاس حقيقي لواقع الشخصيات في الفلم فهي تفصل بين جولز على اليسار وبين جيم وعشيقته كاثرين على اليمين. من شاهد الفلم سيعرف بأن كاثرين هي المرأة التي في اللوحة، فهي متقلبة المزاج وتتبدل بين البعدين المفصول بينهما -أي جولز وجيم-

بتبدل مشاعرها ومزاجها. تمثل هذه اللوحة بعد عميق في الفلم، فهي تتحدث بلا كلمات عن المشكلة العاطفية التي يمر بها هذا الثلاثي.



نلاحظ في هذه الصورة نوع آخر من المشاعر والأبعاد التي تتحدث عنها اللوحة المعلّقة على الجدار الأيسر والتي تنعكس على الجو العام في المشهد التي وضعت به. فهنا نجد جول على اليسار برفقة حبيبته التي لا يبادلها صدق المشاعر والتي تخلى عنها لأجل مطاردة عاطفته الوهمية مع كاثرين في المشهد السابق. هنا نشاهد ملامح الهدوء المغلفة بالحزن من الفتاه التي تعي بأنه لا يوجد ما تستطيع فعله للمحافظة على عشيقها سوى الصمت والهدوء والحزن.



نستمر في حديثنا عن رائعة تروفو هذه التي تعتبر مثال حقيقي على بناء الصورة ذات الابعاد الروائية والنفسية في الفلم. يجب أن نقرأ احداث الفلم بشكل سريع للوصول لهذا المشهد ولفهمه. الصديقان جولز وجيم أصبحا

أعداء في الحرب حيث يمثل كل منهما بلده -المانيا وفرنسا- فكلٌ منهما يجب عليه تمثيل بلده في هذه الحرب ولكن لا يريدون لهذا الواجب ان يكون سبب في تناحرهما وقتل بعضهم البعض فيطلب جولز نقلة لمنطقة صراع أخرى لكي لا يتصادم مع بلاد جيم والذي قد يزيد من احتمالية مواجهتهما المباشرة وقتل بعضهم البعض. انتهت الحرب وعادت الأوضاع لطبيعتها وفتحت الحدود بين البلدين يعود جيم ليجد صديقه الفرنسي لديه طفله وقد تزوج من كاثرين التي تمثل الصراع العاطفي بينهما، ولكن لا يطفو هذا الصراع الى السطح ولا يؤثر بينهما بل تصبح كاثرين كوكبٌ يدور في فلك علاقتهما المتماسكة الأطراف وقوية التشييد. نجد هنا الفصل المتقن بين العائلة على اليسار وبين جيم الوحيد العائد من الحرب. ويفصل بينهما مائدة عتيقة مليئة بالفوضى التي خلفتها الحرب بينهما. نجد هنا بأن موضع جلوس الشخصيات وما يفصل بينهم مهم جداً في رواية القصة السينمائية ويمثل عدة ابعاد متصلة بالقصة والجو العام للفلم.

هذا النوع من الأفلام الذي يسخر كل ما يملك من موارد وامكانيات للصورة، يقف فيه المخرج مطولاً امام كل مشهد، يحاول بناءه هندسيا، وتشييد حدود صورته وحراستها من التطفل الخارجي، ووضع القوالب في موضعها هو بمثابة الاحتفاء بمقدرة السينما على تضمين عدة فنون ورسائل في طياتها. فالمخرج يستطيع ان يضع رمز فنّي كلوحه مشهوره - كما شاهدنا سابقاً- في إطار مشهد معيّن في الفلم، هذه اللوحة قد لا يلحظ المشاهد العادي وجودها، ولكنها تعتبر أحد اجزاء المشهد البالغة التعقيد والمختارة بعناية، وجودها هنا مدروس تماماً وله تأثير على المشهد وعلى رمزية الفلم بالكامل. وفي الجانب الآخر قد تكون الطبيعة البكر بهيبتها وعظيم شأنها هي خلفية المشهد، كما حدث هذا في فلم silence لمارتن سكورسيزي، لا تكاد هذه الطبيعة الا ان تكون امتداد لفحوى الفلم وتستمد قوتها ورهبتها من الموضوع الذي تم مناقشته في طياته، تعطي كل مشهد قداسةً من نوع خاص، ورهبة ومكانه في نفوس المشاهدين. أو في أفلامه الأخرى Hugo الذي مثلت الصوره أحد ابرز عوامل نجاحه رغم كثرة معالجتها تقنياً الا ان الفلم كان مليء بالصور ذات الطابع الإحتفائي

والكرنفالي بالسينما كمبدأ وكرساله لنقل كل هذا الفضاء والمكان والصوت بما يحتويه من رسائل ومبادئ واشخاص في طيات تلك الصور المتحركه التي من خلالها نرى الوجود.



نجد ايضا بأن للصورة نوعٌ خاص من التقدير لدى المخرج الامريكي القدير ديفد لينش. فهو يحرص دائما على ان تكون الصورة مثاليه في افلامه، ويحرص بأن يخرج المشهد بكل رموزه واسقاطاته ومعانيه بالصورة المثالية التي تعطيه تفرداً وبروزا خاصً في افلامه. ففي فلم Eraserhead مثلاً يتمشى الرجل في الطرقات عائداً لمنزله، الطريق الذي يمر به لم يوجد بالصدفة في يومٍ عادي، بل هو مبني ومهيئ بالكامل لهذا المرور، فهو مستعد للرجل ومستعد لمواضع قدميه وحتى لانعكاس ظلاله على مستنقعات الماء المترسبة من المطر. بصرف النظر عن صوره الرمزية العديد في باقي افلامه، حيث ان الصورة لا تبدو كما هي عليه، بل تحمل في اغوارها معاني عميقه وتفسيرات قد لا تبدو واضحة امام المشاهد الذي لم يتمعن ويتساءل ويحلل بدقه وموضوعيه. فالمفتاح

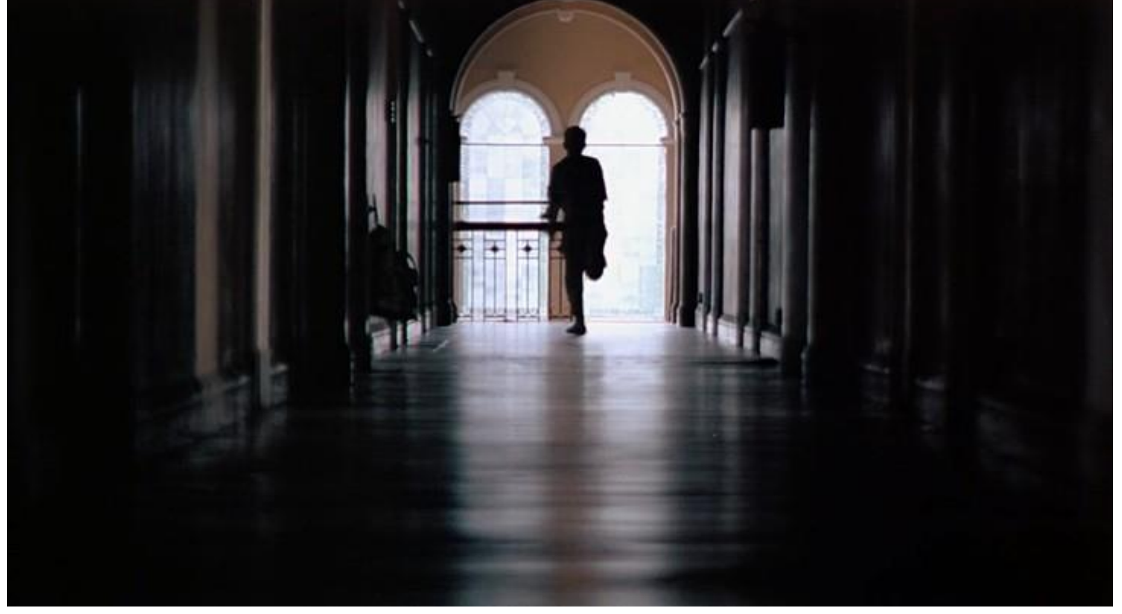
العادي في باقي الصور القلمية الذي لا يمثل ايك ابعاد نفسيه وسرياليه، لدى ديفد لينش هذا المفتاح جزء مهم من اسقاطاته المستمرة والدائمة في الاعمال، فلا يمكن ان يكون وجوده محظ صدفه، بل يمتد تأثيره لباقي المشاهد في العمل.





نجد هنا بأن كل تلك الفضاءات التي يمثلها الطريق والمكان في فلم Eraserhead هي مخلوقة أساسا لهدف خدمة المشهد النهائي وتمثيله بالصورة التي يريد المخرج لها أن تخرج. هذه الطريق وبأبعاد وجودها في المشهد وبكل عشوائية محتوياتها تعكس الجو العام للفلم المليء بالغرابة والرمزية فهي لا تكاد تمثل الا جزء صغير من فسيفساء الفلم كاملاً ولكن بمجرد نزع هذه الأجزاء من الفلم فلن يخرج بصورته النهائية التي خرج بها ولا يعيش المشاهد نفس التجربة الفريدة الخاصة به.









في فلم The Devil's Playground للمخرج Fred Schepisi تمثل الصورة أحد أبرز شخصيات الفلم، فهي دائما العين المراقبة والناقدة، العين التي تضع ابطال الفلم في موضع الاستجواب الدائم وكأنها تفضح مشاعرهم وانفعالاتهم حتى وان حاولوا اخفائها. فهي تحيطهم بالمكان المؤثر عليهم وتجعلهم يتفاعلون على سجيتهم في هذه البيئة المربكة لهم حتى وان كانوا متقوقعين في محرابهم المقدس الذي يصعب للآخرين الوصول اليه، فالصورة دائما هناك تراقب وتسجل هذه الملاحظات وتنقلها بلا حديث، صمتٍ مقدس يعطي لكل الأشياء معناها الحقيقي البكر الذي لا تشوبه الكلمات ولا تبدل معناه الجمل لخدمة فرد او جماعه. لمن شاهد الفلم

سيجد فيه العديد من الصور الصامتة التي تحمل في طياتها العديد من الدراسات السلوكية النفسية للشخصيات التي تضمنتها، ففي مشهد المسبح العام نجد القس المتمسك بمبادئ تعاليمه الدينية المتشددة والراديكالية يسقط بشكل مدوي في ضالة الرغبة والشهوة ونراه ينهار بأبشع صورة ممكنة ويجد نفسه يعيش في اسوء كوابيسه التي لم يتخيل نفسه بها. ذلك الاختبار الحقيقي الذي تسقط به المبادئ والقيم ويبقى الانسان لوحده يملأه الخوف والوحدة والضياع الحرمان. في الصور السابقة نجد الشخصية الرئيسية في الفلم وهو طفل في بداية عمره يعيش في مدرسه مسيحيه خاصه مليئة بالأجواء المتشددة حيث المنع والحرمان يطال حتى الأفكار. نجده في الصور السابقة دائم العزلة في أفكاره يحارب هذا العقل الصغير الذي أصبح يرى الأمور بشكل خاطئ مذنب كما يقال له وكما يتم حشوه وتقلينه وتشكل أفكاره ومبادئه. نجده هنا في اضطراب وعزله دائمة يقاتل تلك الأفكار لوحدة محاطاً بكل تلك الصور.



مثال آخر من العام الماضي على قوة الصورة الفنية في الأفلام وقدرتها على احتواء العديد من صور الجمال البصري الذي يلون الفلم بالمعاني والأفكار في طياته. في فلم The Florida Project كانت الصورة هي بطل الفلم بامتياز، المخرج لا يملك الميزانية الضخمة التي من خلالها يستطيع الوصول لأحدث التقنيات التكنولوجية التي تعطي فلمه قدرة على تجنب الأخطاء التقنية وتجعله أشبه بالمنتج الاستهلاكي ذو الابعاد والاهداف التجارية، ولكن هذا الفلم يقول لنا بأن المخرج دائما ما يملك

الصورة وباستطاعته توجيه هذه الصورة واستخدامها كميزة تميز فلمه عن الباقين. يستطيع المخرج أن يروي قصته ويسخر عامل الصورة لخدمتها دائماً بالإمكانيات المحدودة التي يمتلكها ولا يحتاج الى ملايين الدولارات والمبالغ الفلكية في الإنتاج والتصوير وحتى في استخدام الممثلين.

في الختام علينا اذن ان نهتم بالصورة اولاً، ونهتم بمن هم خلفها لكي نحصل على عمل فنّي يسمو لعلو تطلعاتنا. فالفلم يولد بالصورة ويموت بها، ولا يمكن ان يصبح الفلم فلماً دونها. يجب ان يتم بناء الصورة بحذر والاهتمام بها. تكمن دهشة الافلام بأن الشريط المصور كامل يحتوي على بضعة الآفة صوره، تشبه هذه الصور المبنى المشيّد بدهاء وابتكار هندسي، حيث كل طابق بما يحوي متسق تماماً مع باقي الطوابق، ولا يمكن السماح للشوائب مهما بلغت من الصغر أن تخل بهذا الكيان الهندسي العظيم. الصورة هي التي تعطي الفلم معناه، وتعطي المشاهد القدرة على التفسير والترقب والمشاهدة، من خلال الصورة يتم ايصال الفكرة، ويتم تطويرها والتلاعب بها فنياً. لديك ١٠٠ طريقة لتصور رجل يقود سيارته عندما تأتي بـ ١٠٠ شخص لكي يؤدوا هذه المهمة ستجد ان النتائج مختلفة، مهما كان المعني تصويره واحدً ومهما كانت الفكرة نفسها، فكل صانع افلام له مفهومه الخاص بهذه الصورة، وبطريقة عرضها واخراجها، وهنا تكمن عبقرية هذه الصورة وبالغ تعقيدها.